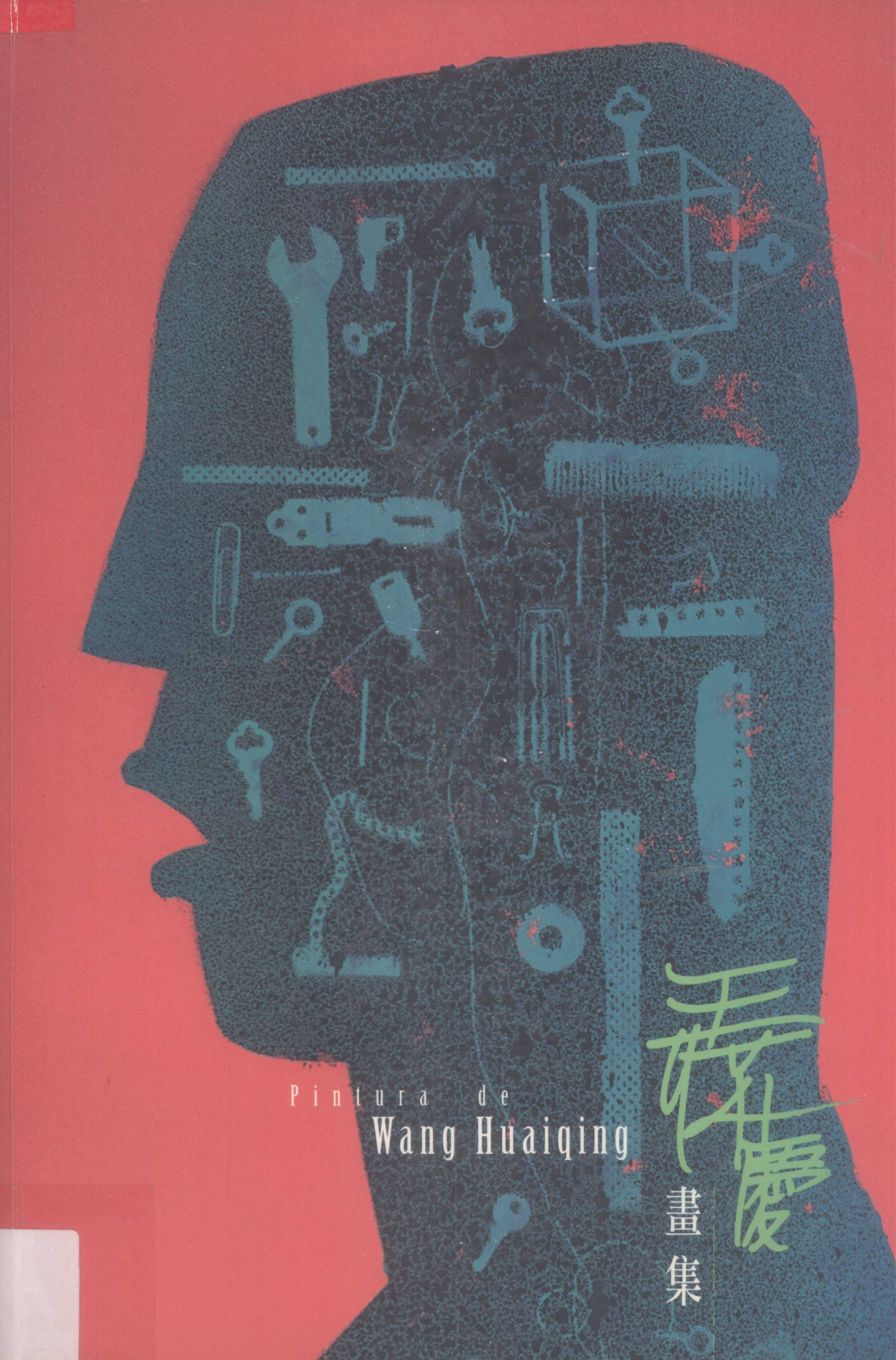




P i n t u r a d e
W a n g H u a i q i n g

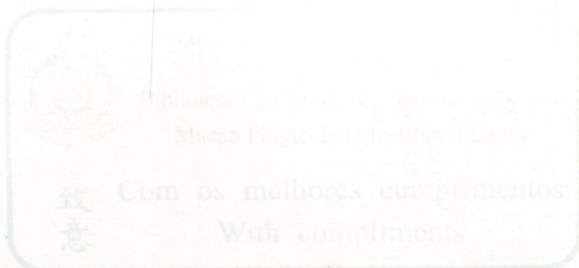
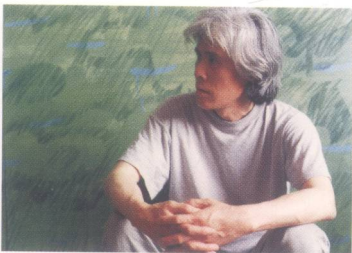
王怀庆
畫集

J12/
20067/

Pintura de
Wang Huaqing

王懷慶

畫集





9 - 2 5 / 7 / 1 9 9 9

Galeria de Exposições Temporárias do Leal Senado

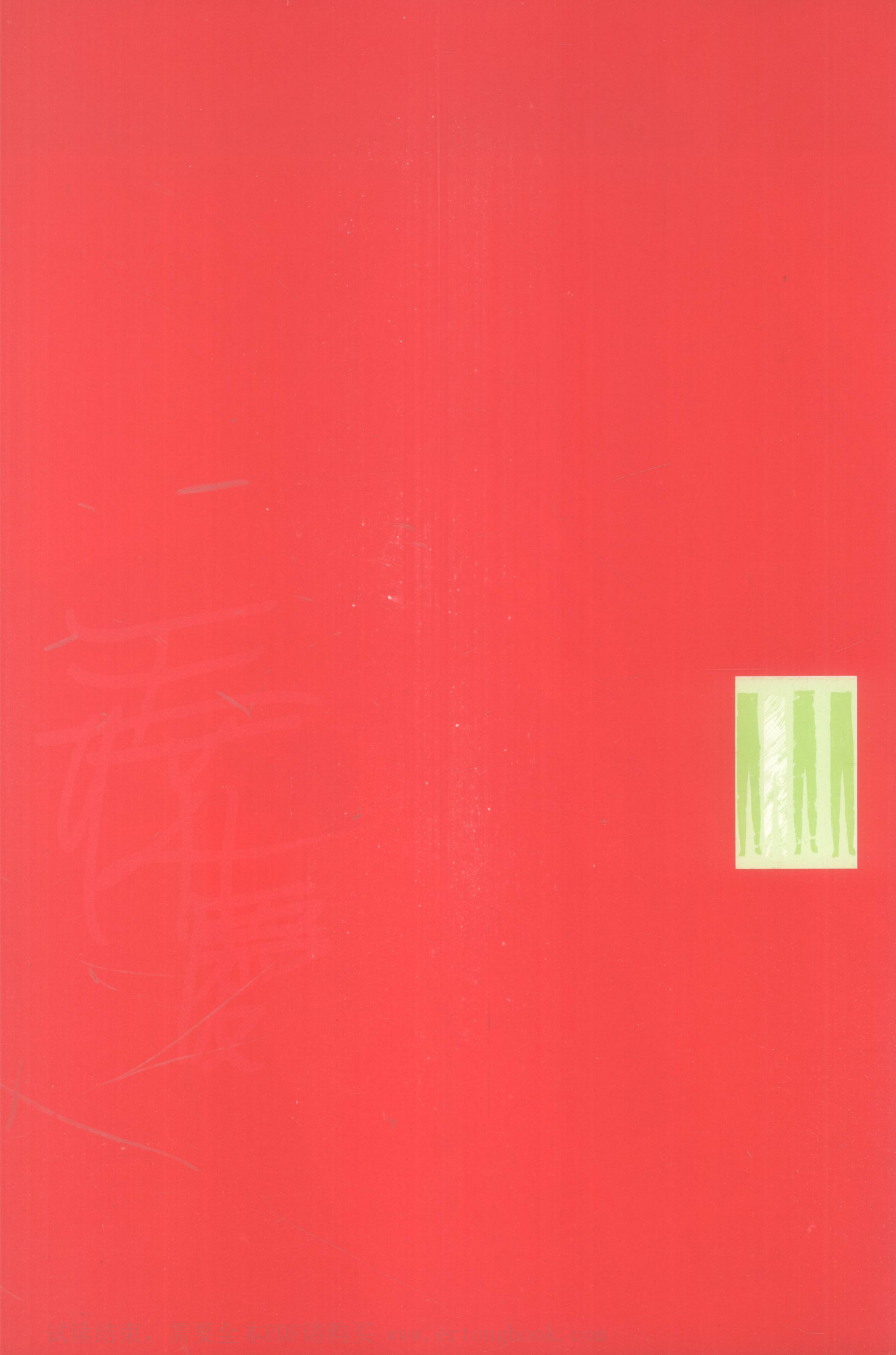
澳門市政廳畫廊

Leal Senado Temporary Exhibitions Gallery



Leal Senado de Macau

澳門市政廳



Pintar - Recortar - Repintar

20 de Maio de 1999

Wang Huaqing

Para mim, estas são obras de carácter fortemente experimentalista pois marcam um brusco distanciamento do estilo que tenho praticado há mais de dez anos. Se bem que o tempo de maturação destas obras fosse arrastado, considero-as, de certo modo, 'prematuras'.

Cada pintura foi feita em três etapas:

A primeira etapa consiste em pintar, o mais meticulosamente possível, um círculo numa folha de papel. Após terminar esta operação recorta-se o círculo, com uma tesoura ou uma lâmina, pela sua circunferência, obtendo-se assim duas superfícies independentes — às quais chamarei 'quadro positivo' e 'quadro negativo'.

A segunda etapa consiste em colocar-se o 'quadro positivo' sobre uma outra folha de papel ou sobre uma tela. Após esta operação preenche-se a superfície de suporte à volta do círculo — em 'positivo' — nela sobreposta com acrílico, tintas de óleo ou mesmo à caneta. Este processo deve ser feito de um modo rápido e sem a preocupação de se obter um resultado perfeito.

A terceira e última etapa consiste em colocar-se o 'quadro negativo' sob uma outra folha de papel ou sob uma tela. Após esta operação preenche-se a superfície de suporte no interior do círculo — em 'negativo' — nela sobreposta com acrílico, tintas de óleo ou mesmo à caneta. Este processo deve ser igualmente executado de um modo rápido e sem a preocupação de se obter um resultado perfeito.

Em suma; é um processo de pintar, recortar e pintar de novo.

Este processo é análogo a experiências de trabalhos práticos e visuais executados por crianças. A maior parte das pessoas ainda se lembra de tais exercícios de composição.

Se bem que acredite no potencial destes meus recentes experimentalismos julgo ainda ser prematuro poder tirar resultados conclusivos desta pesquisa artística.



Um Mundo de Contrastes : O 'Novo Estruturalismo' de Wang Huaqing

Jia Fangzhou

Wang Huaqing é considerado, nos círculos artísticos da China actual, como sendo um pintor consagrado, cujas obras mais recentes se inserem numa amadurecida fase de produção. Wang evidenciou-se na cena artística dos princípios da década de Setenta pelas suas fulgurantes obras e pelos seus desenhos de traçado livre e minimalista.

Em 1980 Wang apresentou oito obras na Exposição de Pintura a Contemporânea Óleo, na Galeria Nacional de Belas Artes, em Pequim. Duas destas obras, *O Jovem Bo Le* e *O Primeiro Nevão*, atraíram a atenção da crítica cujos elogiosos comentários lhe garantiram um lugar de destaque entre os pintores a óleo chineses contemporâneos. A esta série inicial seguiu-se uma outra série de pinturas admiráveis, que abordavam o tema do quotidiano campestre no norte da China. Desta segunda série destacam-se *Milho de Agosto*, *As Águas do Yangzi* e *Esforço*.

Em 1985, Wang participou num seminário sobre pintura, realizado em Huangshan, seguindo depois para Shaoxing. Os elementos arquitecturais dos antigos edifícios desta região — com as suas características paredes brancas, telhas escuras e estruturas de madeira aparente — assim como os magníficos espaços criados pelos conjuntos das volumetrias dos edifícios, impressionaram fortemente o artista e reflectem-se, com força, nas obras criadas durante e imediatamente após este período de estadia em Shaoxing.

Na sequência desta globalizante análise visual de formas construídas o artista sofreu uma fase de investigação mais reducionista, observando, meticulosamente, peças de mobiliário e os seus elementos básicos constituintes. Estritamente relacionadas com mobiliário são as suas pinturas a 'preto-e-branco' reproduzindo texturas de

madeiras. A robustez arquitectónica que o conteúdo destas obras transmite define o artista já em pleno controle de uma apurada técnica pictórica e de um muito personalizado vocabulário estilístico.

Se bem que Wang Huaqing seja um artista chinês, a mensagem das suas obras dirige-se não só ao público oriental — de critérios fortemente tradicionalistas — mas também à muito mais 'articulada' grande massa de apreciadores ocidentais de arte.

Efectivamente, o estruturalismo implícito nas composições de Wang permite uma abordagem global das suas pinturas por apreciadores treinados em estéticas díspares. O seu interesse por arquitectura vernácula de madeira e por mobiliário tradicional chinês foram factores essenciais para a execução de um tipo específico de obras concebidas pela sua fértil imaginação e fruto da sua crescente maturação artística. O artista soube explicitar os valores perenes da civilização chinesa extrapolando em pintura os tópicos que o interessavam, isto é, mediante a visualização dos veios e do grão das madeiras, e de juntas e encaixes de travejamentos verticais e horizontais. Nas suas composições, a associação de pilares e vigas revela uma poderosa linguagem visual de intensa expressividade.

A representação ocidental das realidades do mundo sempre foi fortemente baseada em premissas estruturais de leitura visual. Num contexto histórico, as práticas das ciências naturais e as teorias da filosofia, assim como os modernos experimentalismos do construtivismo artístico, basearam a sua evolução numa estrutura lógica. Qualquer um destes três campos de investigação teve como fundamento a inabalável coerência dessa estrutura lógica, que, em vez de restringir-se a casos individuais, permitiu a

análise de complexas inter-relações.

Para Wang Huaiqing, construções e mobiliário em madeira são elementos mediante os quais o artista não só apresenta, através do *medium* pictórico, a realidade das suas texturas constituintes mas transporta o observador para outras 'estruturas intelectuais'. No contexto da pintura contemporânea chinesa, Wang é certamente um 'inovador tradicionalista' no modo como a sua 'revolucionária' linguagem plástica permite reconhecer as suas obras como pertencentes (e ao mesmo tempo distantes) de um núcleo de dados culturais que estigmatizam todo o verdadeiro criador vanguardista como um novo prodígio descendente da linhagem dos grande clássicos.

Após dois anos de estudos nos Estados Unidos da América e de uma re-adaptação aos costumes do seu país natal, a continuidade evolutiva do estilo de Wang demonstra a riqueza dos alicerces que viram germinar e crescer a escolha e tratamento dos temas, muito particulares, do autor.

Efectivamente, as pinturas de Wang evocam um liricismo despojado de artifícios na correcta escolha de temas e no apto tratamento destes. Se bem que, estilisticamente, as suas composições apresentem afinidades directas com o conceito de certos criadores contemporâneos ocidentais, em espírito elas revelam-se impregnadas de um inalienável orientalismo. As suas obras não têm nada do brutal gestualismo e agressividade táctil das pinturas de Franz Kline nem a fria austeridade e força tecnocrata das monumentais telas de Pierre Soulages. Muito ao contrário, Wang aplica tons de cinzento nas suas composições como aguadas sobrepostas de tinta-da-China negra, diluindo e carregando o preto no branco. Os efeitos tonais que

consegue, exprimem, com suavidade e sentimentalismo, a textura superficial de paredes esboroadas, que o artista tanto aprecia. As suas composições revelam, com grande quietude e sem qualquer exagero, uma comum realidade do quotidiano. A tensão que estas texturas transmitem ao observador não são alarmantes ou avassaladoras como as de Kline ou Soulages mas sim plenas de firmeza e de paz.

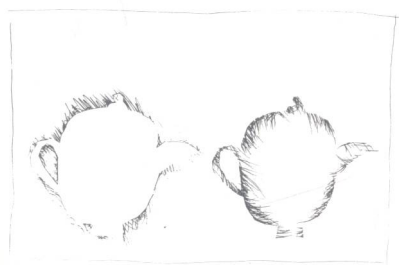
Se bem que as superfícies das composições de Wang deixam transparecer o conhecimento de técnicas pictóricas clássicas chinesas, tais afinidades não se revelam no tratamento dos *media* empregues, ou seja: pincel-tinta-água *versus* pincel-pigmento-óleo. Antes pelo contrário, o tratamento incisivo dos delineamentos das texturas lineas de Wang parece refutar qualquer associação com o aristocrático e impreciso fluir das artes da caligrafia chinesa e prender-se mais com o popular passatempo dos bem definidos recortes em papel. É provável que esta firme aplicação dos óleos queira enfatizar a dureza, densidade e rígida modelação da madeira, tão contrária ao escorrer da tinta-da-China sobre uma folha de papel de arroz.

Se os esboços de Wang deixam transparecer a depreocupada emotividade que o artista a eles consagra, já as suas obras de maior envergadura revelam o contrário: um cuidadoso e estudado processo de tratamento que nada deixa ao acaso. O traçado final das suas telas é tão criteriosamente organizado e meticulosamente estruturado que não permite qualquer acréscimo ou variação.

As suas obras pictóricas são como a imutabilidade do eterno ou a incontestável certeza da lógica racional, expressas não através da rigidez absoluta de um geometrismo condicionado — tal como as pinturas de Mondrian — mas mediante o aleatório implícito nas regras

da natureza, onde não existem duas linhas exactamente paralelas ou perpendiculares. O resultado final das composições de Wang deriva certamente do seu racionalismo se alicerçar numa grande emotividade pessoal e do artista não poder totalmente suprimir os suas expressões de liberdade e despreendimento.

Por um lado, se o percurso artístico de Wang for considerado segundo uma perspectiva filosófica, pode-se argumentar que a deliberada bi-dimensionalidade no tratamento das superfícies cromáticas das suas obras implica uma leitura espacial das composições, que revela, concomitantemente, uma ambivalente noção de um figurativismo realista e de um abstraccionismo espiritual. A racionalidade de concepção e a técnica de execução do



a r t i s t a
apresentam, ao
observador
atento, uma
duplicidade
visual que
resulta numa
leitura emotiva
de factores

orientais — qualidade da imagem — e rica de expressividades ocidentais — tratamento do *medium*.

Por outro lado, se se abordar a continuidade da produção artística de Wang em termos de 'interpretação estilística' ter-se-á que categoricamente admitir, na sua evolução, uma constante vertente estrutural. O estruturalismo das obras de Wang apresenta-se como a tónica predominante das suas primeiras pinturas, entre outras, *Cidade Natal* e *O Estúdio de Sanwei*, e continua omissível nas suas obras mais recentes como, *Quatro*

Traves de Madeira apoiadas em Paredes Brancas, Preto Estilhaçado, No estilo Ming e Grande Discórdia — Grande União. Isto prova que, se bem que o tema das suas obras passasse da análise de arquitectura à análise de mobiliário, o modo de abordagem estruturalista dos elementos integrantes das suas composições manteve-se constante.

O interesse de Wang pelo estruturalismo é particularmente evidente na sua pintura intitulada *O Jovem Bo Le*, que, no início da década de Oitenta, o consagrou nos círculos artísticos. Esta obra apresenta um protagonista humano, em pé. A cabeça do protagonista destaca-se do resto da superfície pictórica por se encontrar como que 'encaixada' numa área rectangular, monocromaticamente negra, que ocupa todo o fundo da parte superior da composição — como se fosse uma trave, seccionando, na horizontal, a verticalidade predominante da tela.

O modo como a globalidade da superfície pictórica se encontra astuciosamente seccionada de forma a constituir compartimentos distintos é revelador do interesse de Wang por uma rígida harmonia que viria a explorar, com mais desenvoltura, nas suas obras sobre a arquitectura rústica da região de Shaoxing.

Este novo tipo de estruturalismo, imbuído de uma grande carga de princípios estéticos orientalistas, é obviamente o resultado da educação do artista em constante contacto com o património e a cultura da grande civilização chinesa. É importante não esquecer que, na China, a evolução da pintura clássica sempre prestou grande atenção à coesão da estrutura interna das composições, constantemente organizando e reorganizando espaços arquitectónicos e massas paisagísticas. O mesmo se pode dizer do balanço dos percursos da caligrafia, dos

regramentos da disposição dos selos entalhados e da perícia como os espaços ‘cheios’ complementam os ‘vazios’ na arte dos recortes de papel — um passatempo popular tão do agrado de Wang e que ele soube adaptar de um modo muito particular ao seu uso de tintas a óleo.

A entusiástica aderência de Wang ao estruturalismo e a um reducionismo cromático a ‘preto-e-branco’ deve-se, em grande parte, aos ensinamentos do seu mestre Wu Guanzhong. As obras produzidas por Wu durante as décadas de Cinquenta e Sessenta, exploram, de um modo incansável e sempre fascinante, a pureza dos muros brancos encimados pelos telhados pretos típicos das construções ribeirinhas do Yangtze. Com o passar do tempo as obras de Wu, abordando repetidamente o mesmo vocabulário de formas, transformaram-se em composições estruturalistas cujo enxadrezado de superfícies passou a transmitir mais a essência do que a existência das ‘atmosfera’ típicas destas regiões. Mais recentemente, Wu transcendeu o significado do encaixe das suas superfícies elementais para enveredar por um percurso totalmente abstraccionista.

É importante salientar que as composições de Pan Tianshou e Lin Fengmian, dois importantes artistas chineses e grandes apologistas do emprego de um racionalismo estrutural em pintura, produziram uma influência considerável na produção de Wu Guanzhong.

Os elementos constituintes das composições de Pan Tianshou são sempre meticulosamente contidos nos limites das esquadrias e o artista sempre se preocupou que o impacto visual das suas obras derivasse, *à priori*, do todo, mais que, *à posteriori*, dos seus pormenores. Algumas das suas mais impressionantes pinturas poderiam considerar-

se como fragmentos de mais vastas panorâmicas focando detalhes e ampliando a sua relevância. Cada obra de Pan é uma exploração em como estruturar e moldar formas no interior dos limites da superfície pictórica, aferindo-lhe, deste modo, uma nobreza estética.

Outro forte interesse do artista foi a utilização contrastante do ‘preto-e-branco’, tirando o máximo partido de um intangível fundo branco e ‘vazio’, sobre o qual um traçado a negro define referências espaciais de aproximação e distância. O sistema empregue por Pan Tianshou para graduar elementos no interior das suas composições obviamente deriva das regras da perspectiva ocidental. Ao preencher o fundo branco e ‘vazio’ das suas telas com pinceladas a preto Pan ocupa e define espaços, bi- e tridimensionalmente, mediante um processo consonante com os das construções pictóricas de Henri Matisse. Saliente-se que Matisse, conhecedor e entusiasta dos métodos correntes no Oriente para representar uma profundidade espacial numa superfície plana, contrastava, nas pinturas, volumetrias de objectos com fundos lisos, assim destruindo, deliberadamente, as referências relativas às escalas de ambos.

Embora as obras de Pan Tianshou evoquem os ensinamentos dos tratados de pintura clássica da China, o tratamento em alternância dos seus espaços e o imbricado das formas, ecoam, com maior veemência, referências a ‘correntes modernistas’ ocidentais. As obras mais obviamente estruturalistas de Pan são os seus famosos estudos sobre montagens.

Lin Fengmian é outro artista chinês cujas composições atestam o seu interesse em aplicar, na prática pictórica, teorias estruturalistas. O seu percurso artístico é, no entanto, diverso do de Pan Tianshou, as suas obras

consistindo em representações de campos cromáticos e padrões puramente ocidentais executados no *medium* tradicional chinês de tinta de água sobre papel de arroz. As naturezas mortas de Lin caracterizam-se por sobreposições zonais de impastos de tinta saturados de cor que revelam fortes afinidades com o experimentalismo constructivista de leste. Ao estudar as correntes contemporâneas de pintura ocidental, Lin realizou que estas continham soluções para algumas das problemáticas cruciais — e ainda em debate — dos arraigados sistemas de composição adoptados pela pintura clássica chinesa. Ao transferir expressões pictóricas, até então exclusivas à arte ocidental para o contexto da arte tradicional chinesa, Lin não só resolveu seculares problemáticas pictóricas como revelou aliciantes possibilidades para novas orientações no seio da arte oriental.

As influências directas das ‘obras reveladoras’ de pioneiros nas de seguidores é notória na produção cronológica de Pan Tianshou e Lin Fengmian para Wu Guangzhong e, na sequência deste, para Wang Huaiqing. A absorção, por Wang, de temas e métodos experimentados por Pan, Lin e Wu deu continuidade e substanciou um tipo de estruturalismo muito específico, dependente de uma profunda introspecção sobre as regras da pintura clássica chinesa.

Se os três primeiros mestres se podem considerar como os pioneiros do ‘estruturalismo oriental’, Wang Huaiqing afirma-se como um artista ortodoxo na sua abordagem plástica radical, que consistiu em reduzir o cromatismo das suas obras ao mínimo denominador possível: preto sobre branco e ‘vazio’. Ao negar-se o uso de cores — que, por definição, substanciam toda a festiva razão de pintar — Wu quis enfatizar os ideais de pureza e

simplicidade existentes no seio da civilização milenar Chinesa.

A posição estética do artista ao apresentar composições depuradas em conteúdo e reduzidas ao ‘preto-e-branco’ é consonante com as crenças e praxis pictóricas de Pierre Soulages, que disse: “Quanto menor é o artifício, maior é o impacto.” O monocromatismo de Soulages acentua a extrema tensão já formulada pela macro escala e enérgico gestualismo das suas obras.

De modo semelhante, a presença de uma forte componente caligráfica nas telas de incisivo traçado a preto, da autoria de Franz Kline — um dos principais pintores abstractos da Expressionismo americano do pós-Guerra — confere às obras deste artista uma escala ‘inflacionada’ e uma substancial carga arquitectónica. Se bem que analogias entre as pinturas de Kline e caligrafia chinesa tenham sido repetidamente mencionadas, contudo nunca foi sugerido que o impacto das composições do artista fosse diluído por um exotismo estrangeirado alheio ao seu verdadeiro espírito patriótico americano.

Tal como Franz Kline, o uso que Wang Huaiqing faz de técnicas, formatos e *media* ocidentais não desvirtua as características intrinsecamente orientais que as suas telas comunicam. O crescer e viver de Wang no seio de uma sociedade e de um meio ambiente chinês permitiu-lhe, com grande perícia e aptidão, diluir os vastos conhecimentos que adquiriu das artes internacionais na explicitação visual das mensagens que as suas telas comunicam. Para além de tudo o mais, as suas composições manifestam qualidades, sentimentos e maneirismos inalienáveis aos seus conterrâneos e à sua pátria natal.



五
行
書
法

從畫——剪——再畫

王懷慶

一九九九年五月二十日

對我來說，這是一批帶有很強“實驗性”的作品，想改一改十幾年來自己的老腔老調，雖然也孕育了一段時間，但還不能算“成熟”。

每幅畫分三步完成：

先認真真地，規規矩矩地，反反覆覆地在紙上畫出一個圖形。然後，用剪刀或刻刀，老老實實地，小心翼翼地，一絲不苟地剪下這個圖形。於是，出現了兩張“圖版”——正形與負形。接下來，用其中的“正形版”鋪在紙上或畫布上，以各種材料，比如丙烯、油畫色、油畫棒或簽字筆之類，沿圖形外側迅速地，隨意地，甚至潦草地圖劃，如此這般，再用“負形版”沿圖形內側重複一

遍，一張畫大體完成。

簡言之：從畫——剪——再畫。

其實，很多人童年時就這樣畫畫。

只是，長大了，不玩了。

今天重操此法，想在揉進一些陰陽、虛實、反正、黑白、遠近之類老掉牙的道理的同時，再加上一點大家都差不多全知道的新道理。

想的不錯，就是不知做到沒有。



意在黑白橫豎間——論王懷慶的現代建構

賈方舟

在當代中國畫壇，王懷慶已屬中年輩畫家，並且進入了他的成熟時期。早在七十年代，他就以準確生動的造型、流利清爽的線條所作的插圖聞名於世。1980年，他以八幅油畫作品參加《同代人畫展》、《伯樂》、《初雪》等作一時流傳甚廣，他更以一個油畫家的身份一舉成名，之後他又創作了以北方農村生活為題材的《秋玉米》、《黃河水》、《搏》等作品。1985年，他赴黃山參加全國油畫藝術研討會後，又到紹興寫生。江南水鄉的白牆黑瓦，樑架結構的古老建築以及這建築空間所呈現的特有文化氛圍，深深啟動了他的藝術心靈，他由此一點點擴展開去，由屋宇到家具，以黑白為「母語」，以木結構為「母題」，創作了一系列具有「建構性力量」的傑作，標誌了他藝術上的成熟與成功。

作為一個中國油畫家，不僅面對著一個巨大的「西方」，而且面對著一個巨大的「傳統」，王懷慶的選擇表現，他在這兩個「無形」之「大象」面前，已準確無誤地找到了自己的「切入點」。這個切入點便是「結構」。傳統的木結構建築和木結構家具給了他無窮的啟示與靈感，從那些堅硬、扭斜的木質中，從那些橫穿豎插的榫卯結構中，他感受到支撐一個民族的古老文化精神的存在，而這種文化精神通過這些橫樑豎柱又直接轉化為一種「視覺強力」，構成理想的表現對象。「結構」在西方現代，更是一個普遍關注的對象，從自然科學中的「結構

學」，到哲學中的「結構主義」，再到藝術中的「構成派」，都是從結構入手去認識事物，注重事物結構關係而非個別成份，將結構放到決定性的地位。王懷慶將木結構房屋與木結構家具作為表現對象，甚至將結構本身作為主題加以展示，既為一個本土畫家找到了一種新的語言和現代的表述方式，又為一個現代畫家找到了賴以生存的「地域文脈」與「文化基盤」。王懷慶在美考察兩年回來仍不改初衷，證明他當初選擇的正確。

王懷慶的藝術，不僅表現在主題選擇的妥貼與機敏，更表現在其風格與趣味的純正。就風格而言，他的藝術近於現代西方，就趣味而言，卻是純東方式的。他的作品既沒有克萊果(Franz Kline)那樣拳打腳踢式的外露與聲張，也沒有蘇拉熱(Pierre Soulage)那種大工業文明的冰冷與僵直。他用近似於水墨效果的灰調來調解黑與白的對抗，用類似於破敗牆壁的肌理來喚起一種溫馨的情調與人文內涵。他的作品深沉而含蓄，有一種不要聲張的「靜氣」，平和優雅之中又充滿一種內在的張力（雖然這「張力」的強度不及前兩位）。他的作品有水墨畫的趣味，但絕非用油畫工具來模仿水墨的效果，甚至相反，他倒是有意排除他的那些粗大的墨線的「寫」的效果，用接近於西方硬邊畫派的方法或民間剪紙的手法來處理那些木質主體，不僅使其具有一種硬度、密度與切割感，同時也與宣紙上那種滲化無常的墨線在形式的趣味上拉開距離。

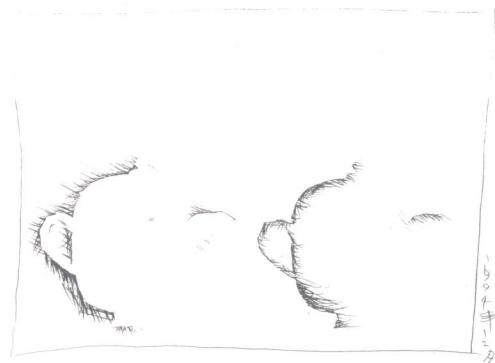
王懷慶在構草圖時一任情感隨心所欲地宣洩，但在畫正稿時卻盡力將這些隨情感流動的線條冷卻、凝固、定型、卡死，再沒有任何淹滲的可能與延展的餘地。從而顯現出一種理性精神的永恆。但又不同於蒙德里安那些絕對規範的幾何準則，可以說，王懷慶的線沒有一條絕對規則的，也沒有兩條是絕對平行或垂直的，因為他的理性精神是建基於感性的狀態之上，是對感覺的自由與隨意的一種有限度的矯正。

若從哲學的角度審視，王懷慶走的是一條「極高明而道中庸」的路：在平面處理中見出空間的深度，在具象表現中見出抽象精神，在感性錯覺中見出理性的原則，在西方的表現技巧中見出東方的文化內涵，若從風格流派的角度看，王懷慶走的則是一條結構主義的路。從最初的《故園》、《三味書屋》到後來《白牆襯托的立木四根》、《裂開的黑》、《大明風度》，乃至帶有解構意味的《大開大合》，「結構」始終是畫面的中心與主導，題材雖然從房屋演變到家具，但作為畫面主角的「結構」卻一脈相承。

其實，王懷慶對「結構」的興趣，早在他的成名之作《伯樂》(1980)中已露端倪。在這件作品中，近於垂直的人體頭部嵌入橫置於畫面上部的矩行黑色塊之中，形成了一種具有「樁卯」意味的橫豎結構。也正是由於畫家對結構的特殊興趣，才使他在紹興老屋中有了那麼多的發現，才預示他將在結構

主義的探索中定位。而這種具有東方人色彩的「結構主義」，更有其深厚的文化淵源與歷史背景。中國傳統藝術一向注意結構，建築的空間佈局、繪畫的置陳步勢、書法的間架結體、篆刻的分朱步白，直至民間剪紙的平面鏤空……無一不從結構著眼。在王懷慶的作品中，這些傳統因素經過創造性的現代轉化，構成了自己風格的主要成份。

從師承關係看，王懷慶緊緊咬住「結構」與「黑白」這兩個基本因素不放，與他的老師吳冠中直接相關。吳冠中早在五六十年代就從江南水鄉的白牆



黑瓦中感受到一種單純之美和結構之美，並一再地加以表現，直至白牆黑瓦這種單純的塊面結構成為吳冠中表現江南的特有語言，近年又進一步將這種塊面構成發展到純抽象領域。對吳冠中影響最大的兩位老師（潘天壽與林風眠）也同樣是重結構的代表。潘天壽十分注重畫面的大構架和整體視覺效